



Alberto Carroggio, (1996) Mariana con traje negro, 116x89 cm., colección particular, Barcelona (detalle)

teoria unificada de la representación pictórica

Alberto Carroggio de Molina

<http://albertocarroggio.com>

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Los modos de Velázquez	5
3. La unión	11
4. El dibujo como origen de la unificación de superficies	14
5. Otra vez Velázquez	19
6. Pictografía	23

INTRODUCCIÓN

¿Por qué unificada? Todo empezó cuando el pintor Miravalls me propuso que fuera a su estudio como discípulo personal. Miravalls se negaba a aplicar la lógica en la pintura, para él todo debía ser sentimiento y pasión y me reprochaba que yo fuera un "home fred, massa lògic". Y, como no podía ser de otra manera, su pintura era inconsistente, ya que no seguía principios racionales y aplicaba diferentes procedimientos según la influencia de uno u otro pintor.

Siempre insistía que había que ajustar el color. Su instrucción predilecta - que él no practicaba- era seguir la norma del pintor Puigdengoles: "no has de fer l'objecte, has de fer el color" y la imagen del objeto se suponía que surgía mágicamente. Este argumento me llevó a plantearme la disyuntiva entre objeto y color, ¿era posible esta separación? El color pertenece al objeto, pero, también puede ser asumido como sensación pura. Cuestionar si el color es parte del objeto es cuestionar el concepto de imagen.

La imagen del objeto está formada por superficies y la superficie visual es consecuencia de la adecuada distribución de los colores. Por lo tanto, la distribución de los colores sobre la tela es correcta cuando el resultado es la formación de la superficie. La idea de "fer l'objecte sense fer-lo, només posant el color", al margen de que sea una contradicción en sus términos, supone la distribución anárquica del color. En la representación la distribución del color está sujeta a la formación de superficies. Así pues, la propuesta de Miravalls/Puigdengoles es errónea.

La imagen que elabora el pintor sobre la tela se nutre de muchos ingredientes que determinan que la imagen adquiera distintas categorías. Estas diferencias podemos apreciarlas en los cuadros de los grandes pintores y pueden ser consecuencia de la manera de interpretar la imagen del modelo o también pueden derivar del talento para desarrollar la imagen sobre la tela. Es difícil describir todos los componentes que participan en la formación de la imagen, porque, en ocasiones, intervienen factores de orden psicológico difíciles de identificar.

Los pintores hablan de la visión de conjunto, pero ¿qué es la visión de conjunto? ¿hay alguien que pueda describirla? El espectador normal puede sorprenderse de que la imagen de las cosas que él contempla pueda ser cuestionada, sin embargo, el pintor descubre que la imagen que debe representar se compone de muchos elementos que, a la larga, deben unificarse y formar la imagen que observa el espectador común. Claro está que aquí se plantea que el natural puede ser percibido de diferentes formas. Sorolla elabora una imagen diferente de la de Velázquez; pero ¿esta diferencia se refiere a su manera de percibir el natural o a su concepto de la imagen del cuadro? Podemos estimar que ambos obtienen una imagen del natural correcta, sin embargo, parece que Velázquez elabora una imagen sobre el cuadro más completa. Todos los ingredientes de la imagen del cuadro de Sorolla son correctos,

pero, comparada con la de Velázquez, parece que es más superficial. A Sorolla "se le ve demasiado la pasta"; ya sea, porque sus clientes son menos exigentes y, por lo tanto, Sorolla y sus colegas Sargent y Zorn se permiten el lujo de expresarse a su manera o bien, porque el medio artístico, es decir, los pintores con los que Velázquez tiene que competir, es mucho más exigente. En el catálogo de la exposición Sorolla-Zorn, podemos ver un comentario muy esclarecedor. "Años más tarde escribió Zorn en sus anotaciones que aún no entendía a Velázquez."¹ Ninguno de ellos consiguió alcanzar la complejidad de la imagen de Velázquez. Hay que pensar, pues, que existe un nivel en la forma de conceptuar la imagen sobre la tela.

El primer aspecto que revela la cualidad de la imagen depende del dibujo y determina la categoría del pintor. Es cierto que la idea de dibujo toma muchas interpretaciones y los conceptos que integran la noción de dibujo han adquirido muchos y muy confusos significados. El dibujo es la correcta distribución de los volúmenes que componen el natural. Esta definición abarca la noción de dibujo en la escultura y en la pintura. En pintura la distribución se realiza gráficamente e interviene el punto de vista y en la escultura es la materia la que distribuye los volúmenes.

La pintura utiliza la noción de "los valores" para referirse a la intensidad y a la forma de las manchas que corresponden a cada uno de los volúmenes que forman la superficie del objeto. De hecho, los valores son el fundamento con el que se construye la imagen. Cuando los principios del dibujo están presentes se da el primer paso para alcanzar esa visión de conjunto a la que antes nos hemos referido.

Sin embargo, la visión de conjunto exige que el modelo mental de la imagen que se representa esté presente durante la ejecución de la obra, es decir, que la instrucción de realizar la imagen necesita que exista la idea previa. Una idea compuesta únicamente de manchas abstractas de colores es problemática, ya que no se ajusta a la imagen del modelo. Sorolla creo que, por puro placer, abstrae la superficie del color y abandona la noción de superficie del objeto; ignora la imagen convencional del modelo y sigue la consigna de ajustar el dibujo mediante las manchas de diferentes colores de la superficie del pigmento. Es decir, sustituye la superficie de objeto por la superficie del pigmento para elaborar los objetos que representa.

A Sorolla "se le ve demasiado la pasta"; esto exige del espectador una concesión, un acuerdo de que, aunque la imagen no sea perfecta, sea aceptada; es tan bonita, tan atrevida, tan bien dibujada, tan expresiva, en fin, tan, tan y tan, que podríamos perdonarle cualquier capricho. Y, por supuesto, si hablamos de Sorolla, hemos de hablar de Sargent, Mir, Zorn, Martínez Cubells, etc. Algunos pintores parece que, si ajustan el dibujo y el color, ya tienen bastante. Si, pero, está Velázquez.

¹ Brigitta Sandström, *Catálogo de la Exposición: Sorolla Zorn, "Zorn y España"*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pag. 47

Baixas tenía una frase un poco enigmática que creo que, en ocasiones, mencionaba para poner a prueba a alguno de sus alumnos: “es dibuixa d'aquí cap enllà, no d'allà cap aquí”²; muy bien, pero ¿cómo explicar esta idea a un pintor? No es un concepto pictórico referido al desarrollo de la obra, sino que indica una actitud, una conducta, de la que surge la acción de pintar. La frase alude a realizar la imagen del objeto, como si se dibujara de memoria para, después, compararla con la imagen del modelo. De esta manera, se “despiertan” los conocimientos que ya posee el pintor sobre la imagen del objeto y trabaja con datos que, de no ser así, a menudo no utilizaría.

La pasta de pintura es un ingrediente muy atractivo para el pintor y absorbe su atención; su visión se dirige hacia la materia que realmente existe sobre la tela y acaba por ignorar la pretensión de realizar la superficie del modelo. De hecho, es posible pasar de una forma a otra: trabajar apreciando la pasta del pigmento y transformarla en la superficie del objeto y este paso puede llegar a producirse inadvertidamente.

Sin superficie no hay objeto, en consecuencia, podemos decir que la superficie es la responsable de la imagen del natural. Pero también es cierto que la superficie es una noción universal; no existe la superficie de madera, de piel o de árbol, existe una y única superficie que puede adquirir colores y formas diversas; ser suave, áspera, rugosa, de color verde o rojo, plana o curva; pero, para adquirir estas categorías, previamente, ha de existir la noción de superficie. El pintor es el artífice que transforma la imagen de la superficie de la tela del cuadro, en la imagen de la superficie de cualquier cosa y puede crear la superficie de un objeto sin perder la identidad de la superficie de la pasta del pigmento, que siempre estará ahí y podrá ser reconocida, porque es la única que tiene la conformidad del sentido del tacto. ¿Es la superficie del tacto la auténtica, la prístina? Bueno, quizás sí, pero, la representación pictórica se mueve exclusivamente en el campo de la visión.

² José M^a Baixas (1903-?) Academia Baixas, Barcelona

LOS MODOS DE VELÁZQUEZ

Creo que en el transcurso de su evolución los pintores pasan por etapas similares; al fin y al cabo, los elementos que intervienen son los mismos: el pintor, el modelo y el cuadro. De hecho, muchas normas que complementan la actuación de los pintores se acomodan con el tiempo y, poco o mucho, acaban siendo similares para todos ellos.

Sin embargo, detrás de los problemas prácticos, quedan las cuestiones de concepto. Unificar ideas en la representación -después de las diferentes opiniones sobre el dibujo o de las diversas superficies que se manifiestan en la pintura- parece una tarea comprometida.

El retrato de La Infanta M^a Teresa (fig. 1) es un alarde de la representación en la pintura. Destaca el cuidado de la piel de la Infanta, rosa toda ella, sin gruesos, sin contrastes, pero, con los volúmenes perfectamente explicados y dentro de unas tonalidades que llegan a ser



Fig. 1- Diego Velázquez, (1653) La infanta María Teresa, , Óleo sobre lienzo, 34 x 40 cm, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection, (detalle)

difíciles de apreciar. De todos modos, por las grietas de la pintura, se puede pensar que no resultó fácil de realizar y que requirió varias capas para conseguirla. En cambio, el pelo y los lazos están realizados de primera intención, a golpe de pincel, cambiando el color sin casi darle importancia. Son dos maneras distintas de trabajar que Velázquez suele practicar.

En los cuadros de Esopo³ y Menipo⁴ se aprecia un tratamiento muy diferente en cada uno de ellos. Al margen de que las figuras están situadas a distinta profundidad, quizás como consecuencia del



Fig. 2

Esopo



Fig.3

Menipo

tratamiento de la imagen, se observa que la cabeza de Esopo está muy empastada y el color está tratado con manchas discretas y más fáciles de apreciar, mientras que la cabeza de Menipo está realizada con pocos gruesos, cuidando la pasta, hasta el punto, que casi parece una acuarela. Estas diferencias se observan en muchas de sus obras; en ocasiones es una parte del cuadro, como el ropaje, la cabeza de un caballo o una parte del cuerpo de la figura. Si observamos la mano de Marte (fig. 4), parece que el pintor haya dejado ir el pincel a su antojo y se haya dedicado a distribuir los colores sin pensar en el objeto que realiza. Simplemente, se abandona al placer de repartir la pasta, porque la pasta adquiere protagonismo en la obra del pintor y reclama su propia realidad como objeto.

La dualidad que el pintor tiene que solventar se halla precisamente en la ambivalencia de la superficie. Parece que Velázquez se haya olvidado de que estaba haciendo una mano y, quizás arrastrado por la "hechura" del casco y de la cabeza de Marte, haya seguido el mismo procedimiento: aplicar correctamente el color sin cuidar demasiado el objeto.

³ Esopo, Diego Velázquez, Óleo sobre lienzo, 179x94, 1638, Madrid, Museo del Prado

⁴ Menipo, Diego Velázquez, Óleo sobre lienzo, 179x94, 1638, Madrid, Museo del Prado

Siempre me ha llamado la atención la mano de este cuadro, parece que el disfrute del pintor se imponga a la corrección del objeto. Por otro lado, es imposible pensar que Velázquez no supiera resolver una mano, así que, únicamente, podemos deducir que la dejó así expresamente. ¿Cuál es la diferencia entre estas dos formas de pintar? Está claro que Velázquez decide resolver la representación de distinta manera y ambas son aceptadas por el pintor.

Sorolla, Sargent, Zorn, y también podemos incluir a J. Mir, realizan una obra que parece que siga idénticos principios. No es raro que los



Fig.- 4 Diego Velázquez (1638) Marte, 179x95 cm. Museo del Prado, Madrid (detalle)

críticos, erróneamente, los cataloguen de impresionistas, cuando sería más correcto, ya que son seguidores de los mismos métodos que Velázquez, llamarlos “velazquistas”.

No sé muy bien qué quiere decir ser impresionista, pero, tanto Velázquez, como Sorolla y sus colegas, no siguen ninguno de los principios de los pintores impresionistas. La única norma es no tener norma a la que seguir; se limitan a saber dibujar y a ajustar el color, algo que, ciertamente, alcanzan pocos pintores. Con este bagaje, no es necesario copiar a nadie, pues son los fundamentos que rigen el comportamiento del órgano de la visión. Naturalmente, se reconocen entre ellos y reconocen a Velázquez hasta el punto de que Sargent y Zorn vienen a España y realizan “copias” de sus cuadros.

¿Podemos considerar que Velázquez, al realizar la mano de Marte, se desvía de la forma ortodoxa de representar los objetos? En cierta manera, así es, ya que el resultado es cuestionable, pero, si consideramos el concepto de representación desde un punto de vista más erudito,

podemos aceptarlo como una manera de destacar la mecánica del procedimiento y mostrar la esencia del método. En el fondo, se deja arrastrar por el placer de pintar y señalar la dualidad de su proceder: o bien presta atención a la superficie del objeto que representa -como la cara del retrato de la Infanta M^a Teresa de la fig. 1-, o bien, presta atención a la superficie del pigmento que distribuye sobre la tela. En un mismo cuadro, el pintor puede cambiar de procedimiento y, en ocasiones, este cambio se aplica casi automáticamente en función de la parte del objeto que representa.

El pintor Joaquim Mir, desde su recuperación en el Instituto Psiquiátrico Pere Mata, aplica el procedimiento de prestar atención a la pasta del pigmento en todos sus cuadros, de hecho, convierte a sus



Fig. 5- Joaquim Mir, Retrato del escultor Alemany. Óleo sobre tela. 73 x 59 cm. Colección particular, Barcelona

figuras en meros paisajes, ya que, sean paisajes o figuras, todo tiene el mismo tratamiento: ajustar el color de la pasta del pigmento. Mir podría ser el máximo exponente de este procedimiento, el más radical en sus planteamientos pictóricos, la mano de Marte llevada a sus últimas consecuencias. Este planteamiento me lleva a pensar en el comentario de Sorolla

¿Cuántos años he tardado en limitar este arte? ¡Veinte años! Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo (se está refiriendo a La Vuelta de la Pesca) no vi mostrármeme en toda su plenitud el ideal que yo perseguía. Fue una gestión laboriosa, pero metódica y razonada"

y más adelante añade:

"A mi conciencia artística no le faltaba más que desprenderse del...miedo"⁵

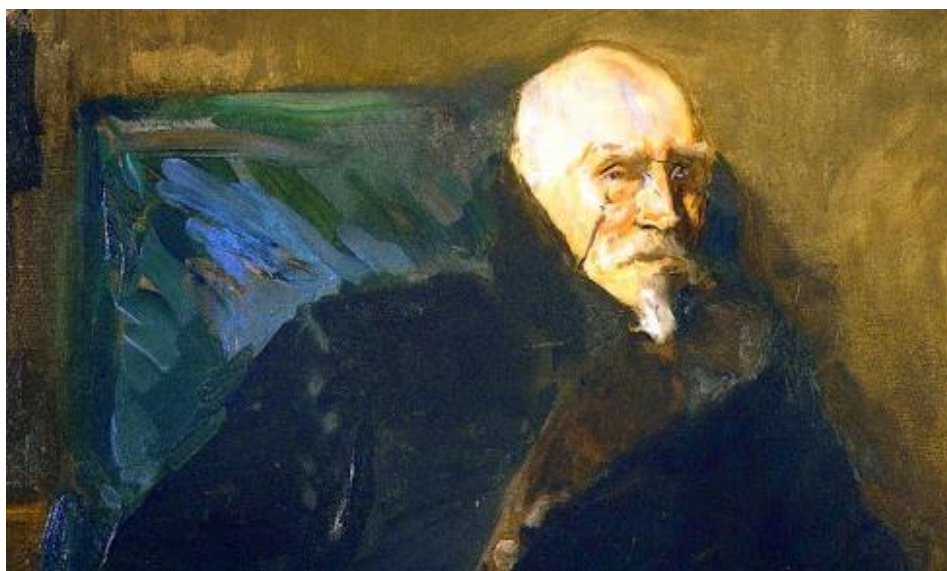


Fig. 6- Joaquín Sorolla (1910) José Echegaray, Hispanic Society of America, New York(detalle)

Siempre he pensado que esta cita pone de manifiesto la pretensión de Sorolla de acercarse a la manera de pintar de Mir; en sus cuadros hay un progreso hacia la percepción de la pasta del pigmento que, aunque siempre ha jugado un papel muy importante en su obra, cierta prudencia le impide aceptarla totalmente y decantarse abiertamente por este procedimiento. En el retrato de Echegaray (fig. 6) el pigmento adquiere un gran protagonismo, todo el cuadro está tratado con el desenfado

⁵ Muñoz, A. (1998) Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz, Diputació de València, Valencia, pag. 54

que surge del uso decidido de la pasta y de la confianza en el procedimiento.

LA UNIÓN

Entre los pintores que hemos citado existen diferencias, como los temas, los colores o la composición. Sin embargo, las diferencias principales se manifiestan en la diversa apreciación de la superficie. Ni siquiera podemos atribuir las a su capacidad de dibujar. Un pintor sabe dibujar o no sabe, no se sabe más o menos, no existen categorías en el dibujo. Podemos hacer un símil y comparar el dibujo con el ir en bicicleta, se sabe o no se sabe. El ciclista que no practica no podrá recorrer grandes distancias, a diferencia del ciclista entrenado que fácilmente podrá realizar largos trayectos, pero, ambos saben ir en bicicleta. Sorolla era un dibujante entrenado, pues, según explicaba Miravalls, cuando murió encontraron, en los cajones de una cómoda, gran cantidad de libretas llenas de dibujos, muchos de los cuales eran del cogote del cochero de los carruajes que habitualmente utilizaba. Pero, por otro lado, podemos ver que Velázquez tiene pocos dibujos en su haber. Sin embargo, los dos sabían dibujar, así pues, las diferencias entre uno y otro hemos de buscarlas en otras causas.

Velázquez disponía de menos pigmentos que Sorolla y, por lo tanto, lograba el color de sus cuadros mediante esos trucos secretos de taller que tanto misterio han despertado entre los pintores. A pesar de todo, esta circunstancia no afecta a la calidad de los cuadros de Velázquez. Tampoco es el color el causante de las diferencias entre uno y otro.

La representación pictórica se basa en un engaño, crea la imagen de un objeto tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones. En alguna parte tiene que revelarse el engaño, algo ha de ser falso. El pintor que representa el natural tiene que examinar la realidad, pero, la realidad no puede ser asumida parcialmente y cuando se manifiesta lo hace súbitamente y en su totalidad: en la superficie de la tela no hay ningún objeto; no hay luces ni sombras; no hay líneas ni espacio de tres dimensiones, únicamente hay pasta de pintura de diferentes colores. Al pintor se le ha acabado el juego, ya no puede ver el objeto que desea realizar; no hay piel, ni pelo, ni tela, nada, sólo tiene la pasta de pintura.

Como hemos visto, los pintores pueden prestar atención a diferentes superficies, pero, casi inadvertidamente, acaban empujados a la visión de la superficie del pigmento. En el fondo se enfrentan a un dilema personal que les obliga a tomar decisiones al margen de la calidad del cuadro, como si su propio disfrute estuviera por encima de la ortodoxia en la representación. La visión de la pasta del pigmento niega al pintor la visión del objeto que pretende representar. La pasta de pintura se constituye en objeto. La diferencia es que ahora el pintor ya lo sabe y puede escoger la visión de una u otra superficie.

Puesto que el pintor se distancia cada vez más de la visión del objeto convencional, tiene que sustituir esa visión del objeto convencional por la imagen coyuntural, la del momento, en las circunstancias determinadas de distancia, de manchas de color, de iluminación o de punto de vista; es la visión personal del pintor, que ha

dejado de ser un objeto reconocido para ser un acontecimiento del sujeto.

El pintor tiene que realizar un acto de fe en el procedimiento, porque la imagen sobre la tela no es la de un objeto. Las riendas de la

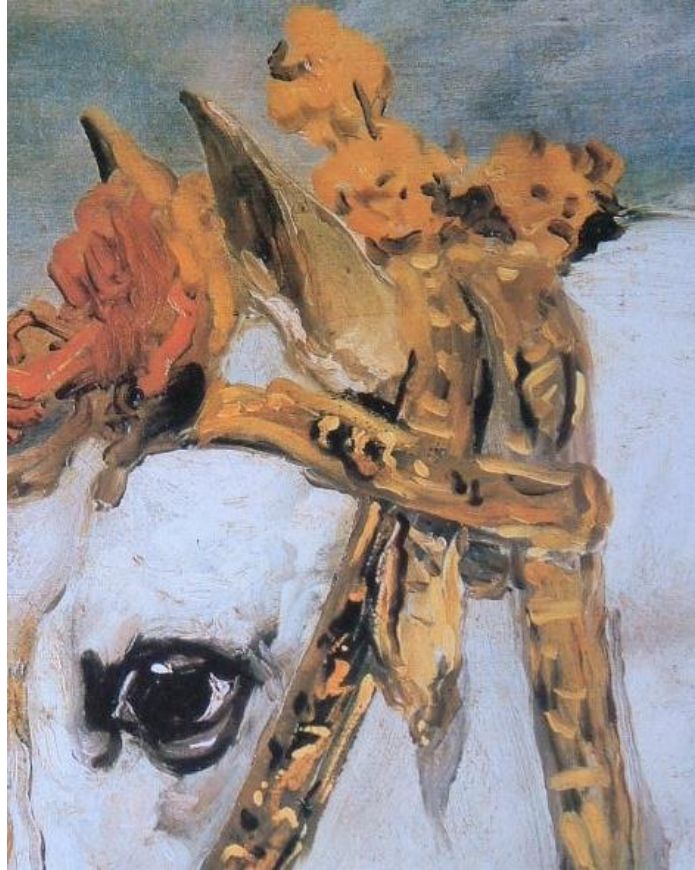


Fig. 7 Diego Velázquez, (1635) La reina Isabel de Borbón a caballo, 301x314 cm. Museo del Prado, Madrid (detalle)

cabeza del caballo del cuadro de la reina Isabel de Borbón (fig.7) se reconocen fácilmente, aunque ya empiezan a estar formadas por manchas de colores. Ahora bien, el cuadro original es de tamaño natural y una cabeza de caballo es un objeto muy grande. Si ampliamos la imagen (fig. 8), sin acercarnos, naturalmente, al tamaño original del cuadro, nos damos cuenta de que no guarda ninguna similitud con la del objeto del natural. En el cuadro, Velázquez, con toda seguridad, no ve unas riendas o una oreja de caballo. pues, sobre la tela, sólo puede ver manchas de colores. En consecuencia, no sabe si lo que ha hecho está bien y se parece, o no, al modelo, ya que ha perdido cualquier referencia con el objeto, especialmente, si presta atención a las manchas de color.



Fig. 8 Diego Velázquez, (1635) La reina Isabel de Borbón a caballo, 301x314 cm. Museo del Prado, Madrid (detalle)

Al final, ya no se trata de realizar un objeto, sino de generar una imagen compuesta de colores ordenados. Es cierto que existen medios para solventar este dilema entre la imagen del modelo y la del cuadro, pero requiere un grado de confianza grande en el procedimiento. Por otro lado, Velázquez aplica el método a determinadas partes del cuadro, ya que, en la cabeza de la infanta M^a Tresa (fig1), como ya hemos mencionado, en el pelo utiliza un tratamiento diferente que en la cara.

EL DIBUJO COMO ORIGEN DE LA UNIFICACIÓN DE SUPERFICIES

En cierta ocasión, Baixas me dijo que los pintores que me gustaban en aquel momento, poco a poco, dejarían de interesarme; esta sería la manifestación de mi progreso, ya que significaba que vería defectos donde antes no los percibía. Entonces, no imaginaba que llegaría a ver errores en los cuadros de los considerados grandes maestros.

Los errores de dibujo se traducen en errores de "pintura". Cuando el dibujo es simple copia del natural, se ignora parte de la información, porque se soslayan los componentes formales de la superficie y en consecuencia el color toma derroteros inciertos. A partir de la aplicación de la perspectiva en el dibujo artístico, las diferencias del nivel de dibujo entre los pintores no se deben a las escuelas, la moda o las etapas en las que los historiadores han dividido la historia de la pintura. Creo que, *grosso modo*, el dibujo progresa desde las épocas iniciales de la historia hasta los pintores del barroco. El dibujo alcanza su máximo nivel desde la consolidación de los principios de la perspectiva; es a partir de ese momento que se pueden considerar las diferencias en el dibujo entre los diferentes pintores.

La superficie de los objetos está constituida por los volúmenes. Los volúmenes⁶ son formas discretas, identificables y mensurables que adquieren condición particular desde cada punto de vista determinado y cada uno de ellos dispone de su propia distribución de colores en función de la situación del foco de luz, el objeto y el espectador. Es decir, que cada volumen adquiere forma gracias a su propio paquete de colores. Este es el factor que diferencia la obra de los pintores que organizan la imagen sobre la tela mediante colores discretos, de aquellos que utilizan el claroscuro y pretenden distribuir luces y sombras.

Describir gráficamente el natural como un conjunto de luces y sombras es considerar que el natural está formado por formas continuas. Si esto fuera así, supondría que la información que aporta el natural también es continua, pero, la información continua no es asimilable por nuestra mente.

El dibujante, como el científico, suelen considerar que la información que reciben del natural es fruto de las propiedades del natural. Sin embargo, esta información alcanza la consciencia como el resultado de la respuesta de los órganos sensoriales correspondientes. La respuesta está sujeta a las características de cada uno de los órganos sensoriales. No hay que confundir la complejidad del universo con la complejidad de la mente del perceptor.

En general, el dibujo se asume como una utilidad que asiste a la construcción de la imagen del natural sobre el cuadro: ayuda al pintor a distribuir y componer los elementos del cuadro y a ajustar los objetos de

⁶ Carroggio, A. (2010) La relatividad en la pintura figurativa, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, - <http://hdl.handle.net/2445/13542>

manera que, visualmente, tengan una apariencia correcta. Todo esto es cierto, pero, no deja de ser la parte menos significativa de las características del dibujo. Fundamentalmente, el dibujo es el generador de la imagen, es la descripción rigurosa de la imagen del natural y no es disgregable de la imagen del natural. El dibujo exige que los volúmenes estén dispuestos adecuadamente y que sean descritos gráficamente con las manchas correspondientes de cada volumen desde el punto de vista determinado. Es decir, que el lenguaje gráfico debe describir la identidad, la posición y el punto de vista de cada uno de los volúmenes que componen el objeto. De esta forma, las manchas de color se ajustan a todos y cada uno de los volúmenes que percibe el espectador.

Podemos ver en La Venus de Urbino de Tiziano -fig.9- una de las



Fig.9 Tiziano Vecellio (1538) La venus de Urbino, 119x165, Galería degli Uffizi, Florencia

características de los pintores que basan su trabajo en los principios del claroscuro. Sin entrar en otros detalles, vemos que el brazo izquierdo de la venus - fig.10- está deformado. A nivel coloquial, los pintores, tienen una expresión para señalar este error: "esto es de goma". Es decir, que se



Fig. 10 detalle de la figura 9

deforma el brazo para encajarlo con el codo. Podría pensarse que es un efecto óptico y que es la forma del vientre la que causa que el brazo parezca curvado. Pero, si seguimos la dirección que marca la muñeca, vemos que el brazo no encaja con el codo y el pintor ha

forzado el brazo para lograrlo. Así pues, hay que pensar en un dibujo deficiente.

Por otro lado, en las manos, la distancia entre la muñeca y el nudillo del dedo meñique es más corta que la distancia entre la muñeca y el nudillo del dedo índice, como se puede ver en la mano del retrato de La reina doña Mariana de Austria de Velázquez (fig. 11). Pero, en la mano de la Venus de Tiziano es al revés: es más larga la distancia desde la muñeca al dedo meñique que la distancia al dedo índice y, naturalmente, la mano de la Venus es incorrecta.

Tiziano aplica un color general a toda la figura y las sombras las realiza con “el mismo color, pero más oscuro” (un color similar al denominado sombra tostada). El procedimiento dificulta mantener el dibujo, porque el pintor sólo percibe sobre la tela la superficie virtual del objeto y, en consecuencia, descuida el color como elemento discreto. Su percepción del modelo es insuficiente.

¿Qué está primero, el dibujo o el color? Los pintores, en general, primero aprenden a dibujar y después se inician en la pintura. Velázquez ya sabía dibujar en su etapa de juventud. Los cuadros, “La vieja friendo huevos” o “El aguador de Sevilla” ya están correctamente dibujados, como lo están las obras de Sorolla o las de Mir ya en sus inicios; parece, pues que los fundamentos del dibujo se adquieren desde el principio.

Volvamos a Velázquez. Es fácil ver que su ambición era alcanzar la perfección; sus comienzos son los de un hiperrealista y no es de extrañar que, en su afán de mejora, descubriera que sobre la tela no había otra cosa que la pasta del pigmento de diferentes colores. Pero, sin sus conocimientos de dibujo, el descubrimiento del color no le hubiera servido de nada.

Personalmente, he tenido experiencias que demuestran que la percepción del color como pasta de pigmento sobre la tela, con el tiempo se integra en formas más unificadas.

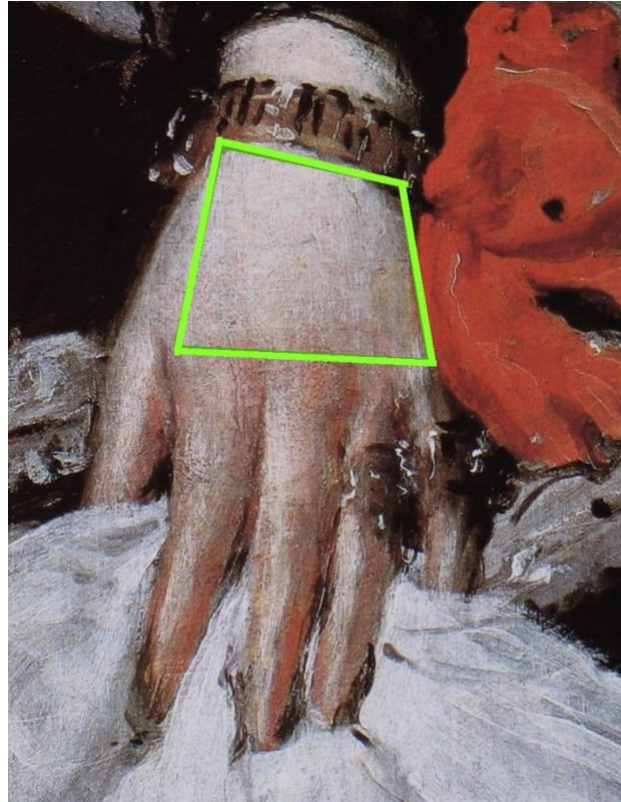


Fig. 11 Diego Velázquez (1652) La reina doña Mariana de Austria, 234x132 cm. Museo del Prado, Madrid (detalle)



Fig. 12 Alberto Carroggio (1999) La portora, 73x504 cm., col. part. detalle

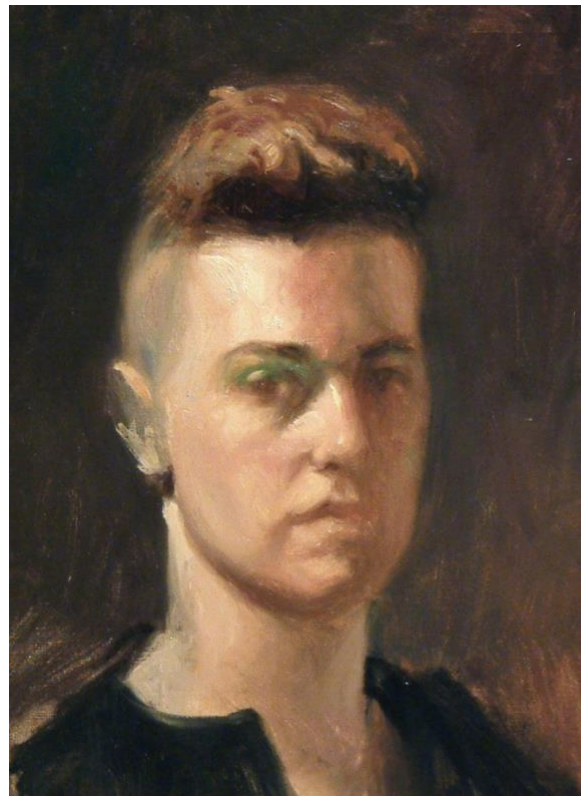


Fig. 13 Alberto Carroggio (2003) La portora con camisa negra, 63x50 cm. col. part. detalle -

En las figuras 12 y 13 se aprecia un tratamiento diferente entre las dos imágenes. La portora de la figura 12 está realizada con manchas más diferenciadas de color, mientras que La portora de la figura 13, realizada cuatro años más tarde, tiene una apariencia más unificada, como si la superficie del pigmento se hubiera integrado con la superficie de la piel de la figura. Sin embargo, ambas han sido realizadas siguiendo el mismo procedimiento de aplicar el color en manchas discretas.

Durante la elaboración del cuadro la atención del pintor está puesta en la acción de pintar y no presta atención al procedimiento como tal. Sin embargo, poco a poco, las manchas discretas de colores se van integrando para aproximarse a un aspecto más estricto del tema. El pintor no percibe el cambio, ya que el procedimiento es el mismo, pero, en un momento determinado, advierte que ha llegado a una unificación de resultados. No aprecia una acción que se desarrolla gradualmente a partir de una orden clara y específica, porque evoluciona de manera imperceptible. Volviendo a la bicicleta, no le podemos exigir al ciclista que sea consciente de sus gestos cuando ha dejado de preocuparse por mantener el equilibrio y ha aprendido a pedalear tranquilamente. Con el tiempo, deja de preocuparse por conservar el equilibrio y su preocupación ya no es mantenerse sobre la bicicleta, sino alcanzar un

destino. Con toda seguridad, si analizara sus movimientos, mientras pasea en su bicicleta, acabaría en el suelo.

Cuando el pintor coloca el pincel sobre la tela, emite una orden de acción que tiene que ser clara, concisa, desprendida de la noción de calidad. Antes, ha recorrido un largo camino de tanteos, de búsquedas que se resuelven en una decisión personal, sin patrones a los que copiar. Es la soledad total que muestra su naturaleza frente a la acción pura.

OTRA VEZ VELÁZQUEZ

(una opinión del autor)

La representación es una actividad que ha generado una gran cantidad de imágenes y muy distintas en base a criterios muy diferentes. Sin embargo, no son muchos los pintores que han asumido todos los componentes que su complejidad aglutina. Discernir la categoría de la representación sólo es posible desde la práctica profesional del oficio. De hecho, al margen de los pintores es prácticamente imposible que un aficionado, un historiador o un crítico de arte aprecien la auténtica naturaleza del ejercicio de la pintura. Y esto no significa que no puedan advertir la calidad que se desprende de la cosa realizada correctamente. En pintura se oye hablar de estilos, de maneras de comprender el hecho de pintar, de épocas y tendencias, pero la realidad no presenta alternativas, es una y única y no admite interpretaciones. Nuestros sentidos no hubieran podido crearse, si no dependieran de un diálogo muy estricto con el universo y han evolucionado en base a un comportamiento riguroso del entorno. Los patrones de comportamiento de la realidad visual siempre son lógicos ¿qué órgano visual se hubiera podido desarrollar si la sombra se generara caprichosamente en la parte iluminada de los objetos o si las sombras adoptaran formas arbitrarias?

Ya hemos mencionado los errores de Tiziano como ejemplo de



Fig. 14 Rafael Sanzio (1511) Julio II, 108x80,7 cm.
National Gallery, Londres

“deslices” entre los pintores considerados grandes maestros. Me atrevería a decir que el nivel de dibujo de algunos de estos pintores no es tan correcto como debiera ser.

En los estudios de pintura circulan historias, chismes de taller que creo que se han transmitido de maestros a discípulos desde mucho tiempo atrás. Los pintores se comunican sus ideas de una manera un tanto enigmática y muchas veces explican una anécdota para dar entidad a su opinión.

Miravalls, hablando de la categoría de algunos pintores, me contó que Velázquez, en su segundo viaje a Italia, estuvo comprando cuadros para Felipe IV; como que pasaba de largo ante los cuadros de Rafael le preguntaron porqué no se

interesaba por ellos y dicen que Velázquez contestó: "Rafael Non mi piace niente". A mi me gusta creer en estas anécdotas porque, entre otras cosas, no tenemos más noticias del taller de los pintores que a través de ellas.

Se ha comparado a menudo el retrato de Julio II -fig. 14- con el de Inocencio X -fig. 15- Como pintor, creo que Velázquez quiso dar una lección a los amantes de la obra de Rafael con un cuadro de gran calidad pictórica. El cuadro de Velázquez es más profundo; con un dibujo impecable; de

mejor color, no sólo más acertado, sino más atrevido; donde Rafael pone un fondo de color verde muy poco afortunado, Velázquez realiza un cuadro en rojos: el fondo, la silla, la casulla y hasta la faz del Papa. Desde el punto de vista de un pintor es una exhibición, un alarde del dominio de la pintura.



Fig. 15 Diego Velázquez (1650) Inocencia X, 140x120 cm.
Galeria Doria Pamphili Roma



Fig.16. Diego Velázquez (1650) Inocencio X
Colección Wellington, Apsley House

Siguiendo con el tema del retrato de Inocencio X, en la colección Wellington, en Apsley House, se encuentra el que, con toda seguridad, es el boceto que Velázquez realizó del Papa. Este apunte, sobre el modelo del natural, tengo entendido que se realizó en una sesión. No es, como dicen, una copia del cuadro de Roma es el original del que Velázquez se sirvió para hacer el cuadro de Roma.

Desde luego es una obra realizada con el modelo en vivo; la carnosidad, la "presencia" y la complejidad de los volúmenes de la cabeza de Inocencio X no se consiguen si no es del modelo del

natural. El retrato pone en evidencia el carácter del personaje, ya que se ajusta mucho más a la fama de irascible y de mal genio que tenía el Papa, por lo que, con razón, Inocencio X exclamó al ver el cuadro el famoso: "troppo vero".

Prescindamos del color. En el cuadro de la Galería Doria Pamphili,



Fig. 17 Inocencio X. Aspley House, detalle

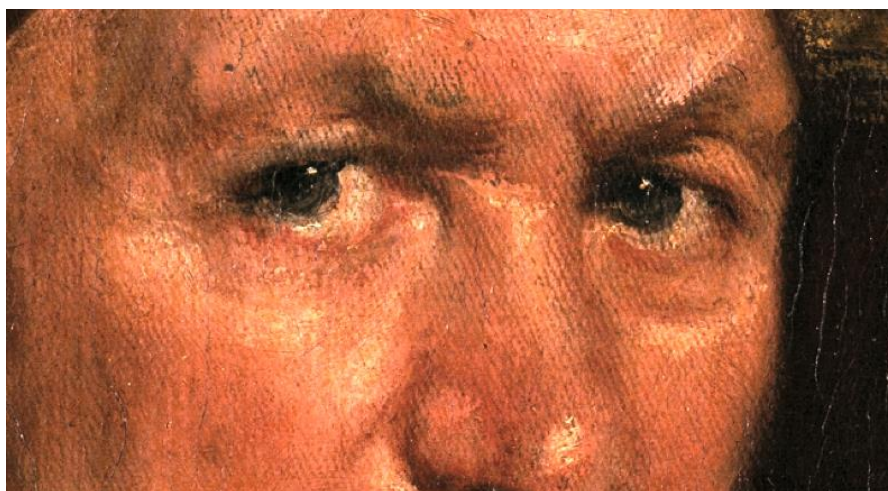


Fig. 18 Inocencio X Galería Doria Pamphili, detalle

fig. 18, Velázquez se esfuerza en suavizar la expresión de mal genio y le otorga un carácter más noble. Es fácil observar el esmero con que está realizado el retrato de Roma, aunque como pintura tiene algunos pequeños descuidos. En cuanto al personaje, la diferencia de carácter de cada uno de los retratos es considerable, el de Aspley House, fig. 17, es un hombre zafio, temeroso de ser observado, mientras que el retrato de Roma manifiesta un carácter noble, inteligente, serio, que poco tiene que ver con el retrato de Aspley House. La mirada es la del propio Velázquez, son los ojos que, sin pretenderlo, otorga a todos sus retratados, porque el pintor, aunque no quiera, confiere su mirada a sus personajes. Por otro lado, para un pintor utilizar el boceto de Londres para realizar el de la Galería Doria Pamphili sería lo normal. Es impensable, en cambio, el

caso inverso, es decir, que el cuadro de Londres fuera una copia del cuadro de Roma. El resultado sería extraño, ya que se obtiene un retrato de mejor calidad pictórica y, en cambio, un personaje de carácter más tosco. Como pintor considero que el de Aspley House tiene un nivel que sólo Velázquez puede alcanzar a partir del modelo del natural. Es lo que los pintores dirían: "esto es más pintura".

PICTOGRAFÍA

Esta es la sección que documentaría las propuestas de este ensayo con la presentación de las referencias bibliográficas y de los trabajos consultados. En el terreno de la representación pictórica no hay publicaciones escritas de los autores de las obras mencionadas ni de ninguno de los autores de la historia de la pintura. Los pintores no escriben. La única forma de dar validez a las opiniones de este ensayo es mostrar el trabajo de su autor como pintor. Claro está que, dentro de los que puedan interesarse por este escrito, podemos suponer, al margen de los pintores, que para los estudiosos de la pintura puede resultarles equívoca la categoría de los cuadros de la muestra.

En la actualidad se tiende a invertir el orden causa efecto en cuanto a los sentimientos se refiere; se antepone el sentimiento como causante del concepto. La pintura es una de las promotoras de este desvarío. Los ismos han llevado a los pintores a olvidar las razones que construyen un cuadro y se han abandonado a fútiles sensaciones con el consiguiente deterioro del oficio de la pintura.

Como hemos podido apreciar, la corrección en la representación es difícil de constatar; no es mejor el que realiza una imagen más "perfecta". El hiperrealista no es superior por que su obra transpire más realismo. El traslado de la imagen, del natural a la tela, se fundamenta en los principios que rigen el comportamiento del órgano de la visión y estos principios son lógicos.

Hemos mencionado el colapso que puede abordar al pintor cuando la realidad se presenta inadvertidamente sobre la tela; sus pretensiones han de ser revisadas y exigen un esfuerzo que, si bien a la larga será ampliamente recompensado, obliga al pintor a un planteamiento radical en su tarea.

Ya que es imposible presentar apoyos acreditados por las opiniones de otros pintores, la única perspectiva reside en la presunta calidad de la obra efectuada. El pintor realiza una trayectoria que acostumbra a transcurrir lógicamente; la obra adquiere madurez con el tiempo y simplifica sus propuestas hasta alcanzar un nivel superior. He dicho en anteriores artículos que más que un pintor me considero un averiguador y, en consecuencia, mi trabajo ha sufrido percances de diferente índole debidos al desarrollo conceptual del momento. Es decir, que conductas consideradas correctas se han visto alteradas, bien, por planteamientos originales surgidos de un proceso intelectual, o bien, por una manifestación espontánea de la imagen del cuadro. En consecuencia, la trayectoria, en determinados momentos, puede parecer un tanto errática.

Expongo, pues, una serie de cuadros a modo de "bibliografía" plástica.



Alberto Carroggio (2000) Ignacio con toga, 162x114 cm. propiedad



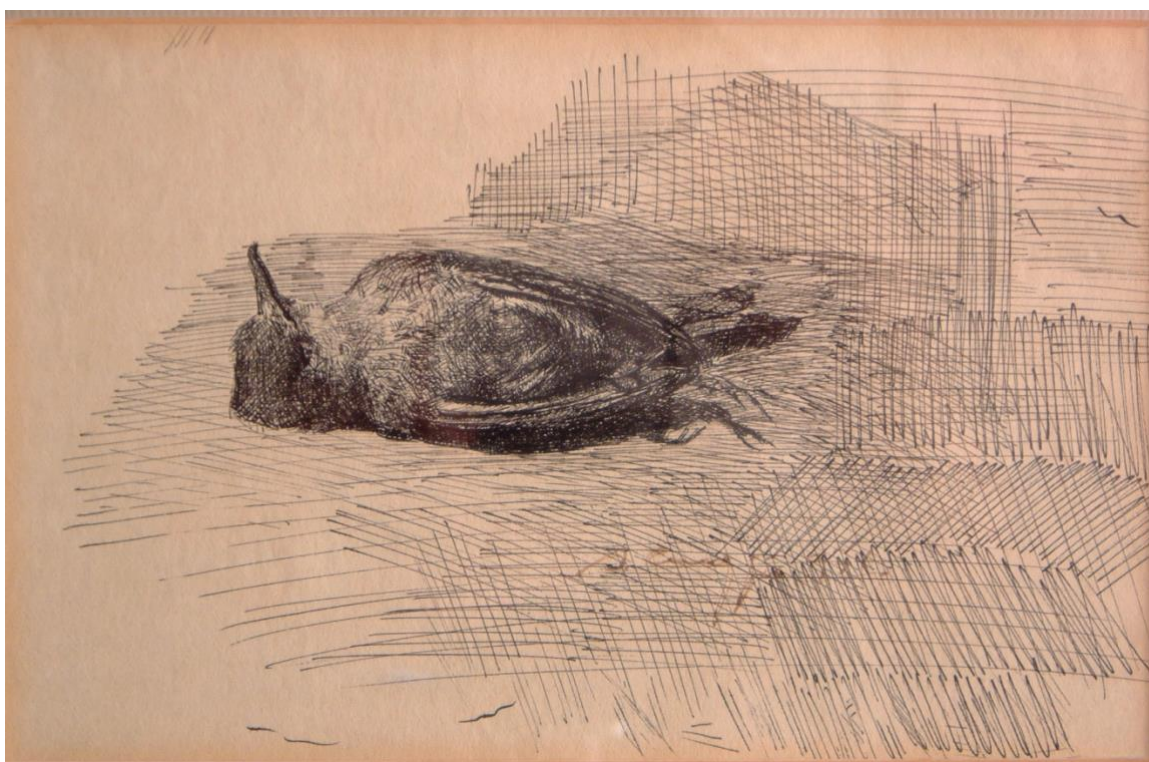
Alberto Carroggio (2000) Ignacio con toga, 162x114 cm. detalle



Alberto Carroggio (1997) Libros y bol dorado, , 46x61 cm. propiedad



Alberto Carroggio (1997) Libros y bol dorado, , 46x61 cm. detalle



Alberto Carroggio (1973) El pájaro muerto, propiedad



Alberto Carroggio (1996) La maja, 162x97 cm. propiedad



Alberto Carroggio (1996) La maja, 162x97 cm. detalle



Alberto Carroggio (1993) El lazo marrón, 81x54 propiedad



Alberto Carroggio (1993) El lazo marrón, 81x54, detalle



Alberto Carroggio (1997) Los sombreros de la abuela, 60x92 cm. propiedad



Alberto Carroggio (1997) Los sombreros de la abuela, 60x92 cm. detalle



Alberto Carroggio, (1992) Desnudo con mantilla 116x89 cm. propiedad, fragmento



Alberto Carroggio, (1996) Mariana con traje negro, 116x89 cm. propiedad